LA POESIA NEGRA EN IBEROAMERICA

MARTHA L. CANFIELD

La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas".
Nicolás Guillén.

I. INTRODUCCION

Desde el tercer decenio de este siglo cierta modalidad poética que se ha dado en llamar "poesía negra" ha cobrado auge e importancia en el panorama de la literatura hispanoamericana. La publicación de libros tales como **Sóngoro Cosongo** (1931) del cubano Nicolás Guillén o **Tuntún de pasa y grifería** (1937) del puertorriqueño Luis Palés Matos ha atraído la atención sobre ese tipo de poesía que recrea el ritmo de las danzas negras y expresa el sentir de esa raza, desterrada hasta entonces de la literatura. Lamentable pero significativamente tales publicaciones han interesado, hasta ahora, más al público que a la crítica, por lo que hay un enorme vacío bibliográfico sobre este tópico. Exceptuando algunas antologías de poesía negra como la de Ildefonso Pereda Valdés, la de Ramón Guirao o la de Emilio Ballagas, o algunos estudios muy sumarios sobre el tema, como el que hace Arturo Torres-Rioseco en su **Nueva Historia de la Gran Literatura Iberoamericana** o el de Angel Valbuena Prat en su "Prólogo" a **Tuntún de pasa y grifería,** no se encuentran en realidad documentados el origen, la evolución y las características de la poesía negra en nuestro continente. Este trabajo no pretende llenar satisfactoriamente ese vacío, sino más bien ser el comienzo, la introducción, a un estudio sistemático de este tema que, evidentemente, tiene una importancia que merece tal labor.

La poesía negra, como queda dicho, pertenece, en la historia de la literatura hispanoamericana, al tercer decenio del siglo XX, y es a los poetas más relevantes de esta generación a quienes dedicamos

este estudio. Pero creemos que nuestra literatura tiene una tradición y una historia con sus diversos condicionantes; no es una sucesión de géneros importados caprichosamente o imitados de fuera. Por eso, creemos que también la poesía negra tiene, dentro de la gran historia de la literatura hispanoamericana, su tradición y su historia. Ella no surgió en un momento por generación espontánea; se vino gestando desde los comienzos del siglo pasado y ha ido evolucionando hasta llegar a ser lo que hoy es, motivada por los distintos fenómenos que conmovieron el resto de las letras hispanoamericanas y en coherencia con ellas. Al análisis de tales orígenes y de tal evolución, está destinada la primera parte de este ensayo.

Para rastrear los precursores de la poesía negra y ubicarlos históricamente hemos seguido la teoría de las generaciones literarias de José Juan Arrom, utilizadas en su **Esquema generacional de las letras hispanoamericanas,** y que está basada en la doctrina de Ortega y Gasset.

Hemos tratado de encontrar representantes de la poesía negra en todas las generaciones que se sucedieron desde 1804 y en algunos casos hemos escogido poetas que, si no son memorables por la calidad de su creación, son importantes desde el punto de vista histórico como eslabones de una cadena, que nos enseña que la poesía negra se ha gestado y desarrollado en perfecta continuidad. En una investigación más profunda, podrán tal vez descubrirse otros poetas, que han pasado desapercibidos para la crítica, y podrán analizarse más profundamente los que ahora apenas podremos nombrar y ubicar históricamente.

II. ORIGENES Y CARACTERIZACION DE LA POESIA NEGRA

La poesía negra nace del grito de dolor de una raza que, arrancada de su medio, su paisaje y su libertad en el Africa, fue esclavizada en América, con la anuencia de las leyes primero y sin ella más tarde. La poesía negra nace de un dolor con dos caras: la nostalgia de la tierra perdida, la rebeldía contra la condición impuesta. Nace en cada cual con un mismo grito:

> *"En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes,*
> *y el grito se nos sale como una gota de oro virgen"* (1).

Las primeras creaciones fueron, todavía no literarias sino más bien folclóricas, los cantos de trabajo, desesperados y desgarradores

(1) Guillén, Nicolás, *Songoro Cosongo,* Buenos Aires, Losada, 1963, p. 8.

y los Negro Spirituals, cantos de la esperanza. En las plantaciones de algodón, en los días de esclavitud, nacieron espontáneamente los "cantos de trabajo" y su contenido se prolonga más allá, en la esclavitud no legal sino económica, impuesta por el terrateniente. En las reuniones religiosas campestres, en los "revivals", nacieron espontámente los "spirituals", que luego pasaron a la Iglesia, al recinto sagrado. Repito adrede la expresión "nacieron espontáneamente" para marcar el carácter folclórico de estas primeras creaciones.

Religión y esperanza fueron para el negro una misma cosa: su sentimiento religioso nace de su esperanza de redención. En el infierno de la tierra el negro sueña un paraíso de liberación. Más tarde, el negro abrió los ojos a un cristianismo desfigurado: descubre que los sacerdotes crucificaron por segunda vez a Cristo, traficaron con El y admitieron como legítima la esclavitud de sus desheredados hijos: con un sentido de penetrante realismo dijeron en sus canciones rebeldes antireligiosas:

"Pero fueron la Biblia y Jesús
los que esclavizaron al negro!" (2).

La Biblia aparece en los cantos de los negros, pero interpretada a su manera, como todas las ceremonias religiosas. El Paraíso está poblado únicamente de negros (¿Cómo pueden merecer el Paraíso los blancos, explotadores crueles y despiadados?), y sus puertas son custodiadas por un San Pedro, también negro. El Génesis, para ellos, es una humorada. El poeta norteamericano James Waldon Johnson, en su poema "The Creation (a negro sermón)", recrea el génesis bajo la óptica del negro y éste pierde su sentido ceremonioso y trascendental para volverse un juego simpático e irónico. En las composiciones negras de este tipo suele encontrarse esa extraña aleación: el humorismo negro y la sublimidad bíblica (3).

Hasta aquí, el folclore. Más tarde el negro toma conciencia de su creación artística, perfecciona su técnica y escribe poemas que ya no son la expresión pura de su sentir sino la manifestación de una voluntad estética. Y no solamente el negro: el blanco, consustanciado con el sentimiento y el habla negros, recrea formas y temas que antes le eran ajenos. Desde entonces, ahora sí, la poesía negra.

Pero desde aquellos comienzos hasta la formación de una verdadera escuela de poesía negra, pasan varias generaciones en la que

(2) Pereda Valdés, Ildefonso, *Antología de la poesía negra americana*, Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1938, p. 7.

(3) Pereda Valdés, Ildefonso, *op cit.*, p. 12.

ésta se va moldeando, formando y haciendo en importancia, a través de creaciones todavía esporádicas. Son los precursores.

La escuela de los poetas negros surge como una rama del modernimo según Torres-Rioseco y como un brote del vanguardismo según Arrom. Nosotros compartimos la opinión de Arrom, ya que si hacemos una revisión de las fechas de nacimiento de los poetas de esta escuela, vemos que caen dentro de la generación de 1924 (o sea la generación vanguardista) y no dentro de la de 1894 (generación modernistá); el único caso dudoso podría ser el del cubano José Zacarías Tallet, que por haber nacido en 1893, está precisamente en el límite entre ambas.

Con este grupo de poetas vanguardistas se termina de formar y en ellos culmina esta "poesía negra" que había venido gestándose desde más de un siglo atrás. Es esta una poesía ya no de negros (no necesariamente), sino sobre negros, con melodías negras y compuesta por gente tanto de raza africana como europea.

Los **temas** varían desde las evocaciones de los paisajes perdidos y las costumbres prohibidas, hasta las sátiras de la sociedad blanca y especialmente de los negros "renegados" que comienzan a adaptarse a esa sociedad y a tomar sus modos y sus ideas. También recrean canciones de cuna, reproduciendo la ternura de las palabras maternales; los pregones de vendedores, que están en la tradición negra desde los tiempos de la Colonia cuando los negritos anunciaban por las calles lo que vendían: agua, pasteles, carbón...; las danzas de origen africano; elegías y poemas sociales. Estos diversos temas tienen como lazo de unión el ritmo que los hace aptos para la danza.

La **técnica** poética que emplean se caracteriza por abandonar el principio silábico de la versificación española: los efectos musicales se logran fundamentalmente por medio del ritmo, realzado por recursos tales como la aliteración, el paralelismo, la onomatopeya, el ritmo interior y la constante repetición de caprichosos sonidos vocálicos.

El **tono** que adoptan estos poemas es tan variado como sus temas: sensual en las danzas de origen africano, congas, candombes, sones; grave y misterioso para temas litúrgicos, ceremonias funerarias fantásticas y luctuosas o encantos mágicos; sentimental y conmovedor para las canciones de cuna... (4).

---

(4) Torres-Rioseco, Arturo, *Nueva Historia de la Literatura Iberoamericana*, Buenos Aires, Emece, 1960, p. 132.

III. LOS PRECURSORES

A. Generación de 1804

Es ésta la generación de los libertadores; en ella los poetas son luchadores y los políticos escriben poesía. Buscan el camino de la libertad americana y lo describen; inventan fórmulas para mejorar sus países y las riman. Andrés Bello cree que los pueblos deben reencontrarse con la tierra y escribe "La agricultura de la Zona Tórrida"; Bartolomé Hidalgo cree que hay que enseñarle política al pueblo y escribe sus "Diálogos Patrióticos". Francisco Acuña de Figueroa ve en los negros un elemento palpitante y decisivo de la sociedad y hace poesía imitando su lenguaje.

En el pequeño panorama de su poesía, este poeta uruguayo nos deja observar un fenómeno típico en el gran panorama de la poesía hispanoamericana: el paso de la poesía blanca sobre temas negros a la poesía que ya no se conforma con expresar al negro sino que también quiere imitar su habla y copiar su ritmo. En efecto, en el diario de Acuña de Figueroa se lee, bajo la fecha 4 de noviembre de 1813:

"En tanto se miraba
la casa de los negros que brillaba
con hogueras y luces, y se oía,
allá en sus campamentos,
de músicas marciales la armonía;
y el rumor de sus gritos de alegría,
demostración notoria
de la nueva feliz de una victoria" (1).

La alegría de los negros era la intuición de que la Patria naciente les traía su libertad, y el poeta se solidariza con su alegría y la expresa. Lo hace, sin embargo, desde su posición de espectador, lejos y encima de los negros, y con su lenguaje blanco y castizo.

Años más tarde, en 1834, publica un poema titulado "Canto patriótico de los negros, celebrando la Ley de la Libertad de vientres y a la Constitución":

Compañelo di candombe
pita panzo e bebe chicha
ya le sijo que tiengemo
no se puede sé cativa

(1) Ayestarán, Lauro, *El fololore musical uruguayo*, Editorial Arca; Montevideo, 1967, p. 76.

Pol eso la Comundá,
lo Casanche, lo Cabinda
lo Benguela, lo Manyolo,
tulo canta, tulo grita... (2).

En este poema, bajo la forma popular del romance español (versos octosílabos con rima asonante en los pares), se observa ya la imitación del habla negra (pérdida de la s final, neutralización de la r en l, que se transcriben fonéticamente suprimiendo la primera y sustituyendo la segunda, por l, etc.) y la aparición de un verso agudo que luego será lo predominante en este tipo de poemas.

B. Generación de 1834

Es esta la primera generación romántica, cuyos hombres, después de haber obtenido la independencia de España, deben enfrentarse a las luchas intestinas que se desatan en casi todos los países americanos; deben afrontar el duro problema del caudillismo, de las tiranías y de las guerras civiles. Su tema central va a ser entonces el de la libertad del hombre esclavizado por el despotismo, expresan al individuo que lucha contra la fatalidad de una sociedad humillante y destructora. De ahí a la visión del negro como símbolo del individuo explotado y más aún de la sociedad sufriente, no había más que un paso. Algunos escritores lo dieron.

En Cuba, el tema adquirió la mayor envergadura, pues allí todo un grupo de escritores, desarrolló el tema del negro como símbolo del pueblo mantenido en la esclavitud. Estos son pues antecesores, no solo de la "poesía negra", sino de su momento más alto: cuando el poeta deja de sentir al negro como un grupo social aislado (a la manera de los Estados Unidos, por ejemplo), para verlo en solidaridad con toda la sociedad sufriente, como parte de un mismo proletariado desamparado. Son pues, el antecedente de la modalidad más alta dentro de la poesía negra, la más profunda en su significación humana, la que más tarde dirá Guillén en sus **Cantos para soldados y sones para turistas:**

No sé por qué piensas tú
soldado, que odio yo,
si somos la misma cosa
yo,
tú.

Tú eres pobre, lo soy yo;
soy de abajo, lo eres tú:
¿de dónde has sacado tú,
soldado, que te odio yo? (3).

(2) Ayestarán, Lauro, op. cit., p. 81.
(3) Guillén, Nicolás, *El son entero*, Losada, Buenos Aires, 1963, p. 10.

De esta generación cubana de 1834, tres poetas se destacan, precursores de la poesía negra: Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), José Jacinto Milanés (1814-1863) y Juan Clemente Zenea (1832-1871).

Queremos referirnos especialmente a Gabriel de la Concepción Valdés, conocido más popularmente con el seudónimo de "Plácido", poeta mulato, de carácter sobre todo intuitivo. De él, dice E. J. Varona que llega a intervalos a las cimas de la inspiración poética para caer en seguida en lo trivial. Sirven como ejemplo dos fragmentos que hemos escogido de su famoso poema "La flor de la caña":

Yo vi una veguera
trigueña, tostada,
que el sol envidioso
de sus lindas gracias,
o quizá bajando
de su esfera sacra
prendado de ella,
le quemó la cara.

.....

El domingo antes
de Samana Santa
al salir de misa
le entregué una carta.
Y en ella unos versos
donde le juraba
mientras existiera
sin doblez amarla (4).

El poema está compuesto sobre exasílabos y la rima, asonantada en los pares, se mantiene siempre en a-a. Todo el tono del poema se desarrolla dentro de los clisés del romanticismo sin lograr gran altura poética (como se observa en el segundo fragmento citado). En cambio, interesa marcar el sentimiento que inspira el primer fragmento: el poeta, siendo mulato, siente orgullo del ingrediente negro de su raza y es, precisamente, ese "color" el que lo enamora y el que él dignifica con una imagen llena de gracia.

C. Generación de 1864

Es ésta la segunda generación romántica. Epoca muy fecunda, en ella se suceden, y se dan a veces simultáneamente, una serie de "ismos" que denotan la riqueza y variedad de modos de expresión: romanticismo, costumbrismo, criollismo, indigenismo, realismo, natu-

(4) Vitier, Cintio, *Los grandes románticos cubanos. Antología*, Editorial Lex, La Habana, 1965, p. 82.

ralismo, parnasismo, simbolismo y, como está claro en esos antecedentes, modernismo. Pero lo más característico de esta generación es el deseo de expresar lo propio, lo típico, que se agudiza con el entusiasmo por la libertad conquistada y el fin de la esclavitud. Este sentimiento, en las zonas caribeñas, tiene que conducir necesariamente a un fortalecimiento de la poesía negra, porque allí lo **propio** es lo negro.

Un poeta se destaca entre todos por la calidad de su obra: Candelario Obeso (1849-1884). Nació en Mompós, un pequeño pueblo de la costa atlántica colombiana. Sus primeros estudios los hizo con su familia, pero luego se trasladó a Bogotá donde llevó una penosa vida de sacrificios para poder hacer su carrera. Su primera publicación fue una colección de artículos literarios y de poesías con el título **Lecturas para tí,** las cuales no interesan para el tema negro, aunque se destacan por su firmeza y su lirismo. Su obra es, si no amplia, muy variada: escribió **Cantos populares de mi tierra;** más tarde una novela, **La familia Pigmalión;** una comedia, **Secundino el zapatero;** tradujo el **Otelo** de Shakespeare y algunas otras obras de menor importancia. Se hizo conocido y querido en el ambiente intelectual de Bogotá y murió en junio de 1884.

De su obra nos interesa especialmente **Cantos populares de mi tierra,** porque allí él logra expresar al negro en su nostalgia, en su humor, en su dolor, y lo hace utilizando palabras del boga e intentando una clave de transcripción fonética que él mismo explica en la introducción al libro. La "Canción del boga ausente" es uno de sus poemas que más se ha popularizado por la fuerza de sugestión y el clima poético:

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
No hay en er cielo una estrella
Remá, remá.

La negra re mi arma mía,
Mientra yo brego en la má,
Bañao en suró por ella,
¿Qué hará? ¿Qué hará?

Tar ve por su zambo amao
Doriente sujpirará,

O tar ve ni me recuerda...
¡Lloró! ¡Lloró!

La jembras son como toro
Lo r'eta tierra ejgraciá;
Con acte se saca er peje
Der ma, der ma!...

Con acte se abranda er jierro,
Se roma la mapaná...
Cojtante y jicme laj pena!
¡No hay ma, no hay ma!...

Qué ejcura que etá la noche,
La noche qué ejcura etá;
Asina ejcura e la ausencia
¡Bogá, bogá! (5).

El poeta usa las formas del romance, aunque le introduce algunas variaciones que nos ponen ya en camino de la poesía negra más lograda de Guillén o Palés Matos: en primer lugar reduce el último verso de cada estrofa a un pentasílabo; luego, los versos de la rima son siempre agudos; y, sobre todo, el poeta reproduce el habla del boga, con un esmerado cuidado en la transcripción fonética. Todo el poema tiene el ritmo de una canción negra y la problemática de la raza está más sugerida que explicitada, en el dolor por el abandono forzoso del hogar, para realizar un pesado trabajo que se repite monótonamente noche a noche: "remá, remá". El poeta ha ahondado más en el sentimiento del individuo que en la crítica de una determinada situación social. Quizá por eso mismo su obra logra más altura poética y será más perdurable.

D. Generación de 1894

Es la generación modernista. La dividimos con Arrom en dos etapas limitadas por el año 1909. La primera etapa se caracteriza por el cultivo empeñoso del lenguaje y el desdén de lo propio; es el auge de las formas francesas, la moda de lo exótico, la añoranza de lo lejano en el tiempo y en el espacio, el desprecio de lo americano: la consecuencia lógica es la decadencia de la poesía negra. Simplemente no se cultiva. La segunda etapa se caracteriza, al contrario, por un reencuentro con lo nuestro americano. En 1905 Darío publica **Cantos de vida y esperanza** y marca con él el vuelco hacia lo americano. Habrá, en consecuencia, en las zonas costeras de América, donde lo propio, lo típico, va unido a lo negro, un reverdecer de la poesía negra. Claro está que ella se ciñe ahora a las formas del modernismo. El tema será de protesta y auténticamente americano; la forma, modernista.

(5) Obeso, Candelario, *Cantos populares de mi tierra,* Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1950, p. 17.

En el Uruguay, Pilar Barrios representa esta etapa de la poesía negra. Nace en un pueblo del interior del país, en el departamento de Rocha, en el año de 1889. Siendo muy niño, sus padres lo envían a Montevideo para que sirva a una familia que se encargaría de enviarlo a la escuela. Allí conoce, vive, el conflicto de su raza desheredada: muy pronto lo retiran de la escuela porque en la familia piensan que "para un negrito" ya es bastante lo que sabe, y él se educa prácticamente solo, leyendo cuanto puede. Logra una considerable formación y se vincula al grupo de negros intelectuales del Uruguay; con ellos colabora en la revista **Nuestra raza.** De su largo poema "sombras inquietantes" seleccionamos los siguientes versos:

¿Qué son esas sombras que hay en lontananza?
¿Las fauces enormes de un monstruo que avanza,
con los ojos llenos de voracidad?
¿El signo fatídico de algún maleficio,
que el orbe recorre como un indicio
de que ha de caer sobre la humanidad?

Cruzan el espacio extraños tropeles (...)

Es un tropel trágico que la brisa eleva (...)

Tratados, acuerdos, grandes conferencias,
a diario celebran las grandes potencias,
sin que de ello resulte nada eficaz,
porque a sus "derechos" cada cual se aferra,
y si así es, ¿quién duda que irán a la guerra
por los mismos medios que buscan la paz?

Mientras la miseria reina soberana,
y de seres hambrientos una caravana
pasea por el mundo su desolación,
talleres, estudios y laboratorios
hanse convertido en grandes emporios
de armas e implementos para destrucción!

¿Es que lo pasado todavía no alcanza?
¿La masacre horrenda no dejó enseñanza (...)?

.....

Y no es solo Europa ni el milenio Oriente.
Las vírgenes selvas de este continente
hace ya dos años tiñéndose están
con sangre preciosa de hombres hermanos
que, al igual que otrora Tirios y Troyanos,
hacia el exterminio dijérase van.

.....

¿Quién podrá decirnos hacia dónde vamos?
¿Dónde llegaremos? ¿Dónde despertamos?
Y a la grave crisis que trastorna el orbe,
preocupación máxima que todo lo absorbe,
¿quién vendrá a ponerle feliz solución?

.....

Mientras que sin tregua disparan las horas,
jinete en las ondas, cabalgan sonoras
las notas del arpa de Bach o de Liszt.
La abeja trabaja, el zángano holga...
Y hay algo que acalla los cantos del Volga...
la voz del Vesubio... las risas del Rin... (6).

Como se ve, la forma poética es modernista; el poema está construido sobre dodecasílabos, un verso que nunca usarían los cultores de la poesía negra por ser demasiado largo; se prefiere el verso corto y agudo que reproduzca el ritmo sincopado de las danzas. Pero el tema sí toca la problemática negra y lo hace en solidaridad con toda clase sufriente americana. El poeta se duele de la "masacre horrenda" no de una raza —no habla de lo negro— sino de todo un pueblo y clama por la liberación de América toda, donde todos somos "hombres hermanos". Muy significativa es la última estrofa del poema donde muy claramente su autor toma una actitud estética comprometida y critica la literatura que olvida la realidad, que la acalla con cantos extraños a lo nuestro, con exotismos ajenos y vacíos: la voz del Vesubio, las risas del Rin. Es evidente el rechazo por la forma extranjerizante que había adoptado el modernismo y el llamado hacia lo nuestro, la realidad americana.

IV. GENERACION DE 1924: LA POESIA NEGRA

Es en la generación de 1924, en la generación vanguardista, donde la poesía negra llega a su culminación. Trataremos de ubicar esta generación en la situación política y literaria general del continente.

A. Situación política

En los treinta años que van desde la generación anterior de 1894 y la presente, violentos acontecimientos políticos conmueven el continente. En primer lugar la primera Guerra Mundial, que repercute lógicamente en el Continente americano. Luego la Guerra Civil Española, que termina con el triunfo de Franco en 1939. Al mismo tiempo se

(6) Pereda Valdés, Ildefonso, *Antología de la poesía negra americana*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 112.

impone en Italia la dictadura de Mussolini y en Alemania la de Hitler. Antes, Rusia había conmovido a la opinión mundial con la Revolución de 1917; el poder de Stalin cubre todo el período de esta generación, desde 1927 hasta 1953; la ideología marxista se difunde en América. Como eco de la convulsión mundial, los países hispanoamericanos comienzan a sufrir también las dictaduras: Trujillo en Santo Domingo, Somoza en Nicaragua.

B. Situación literaria

En el mundo literario resurge el gusto por lo barroco. Dan la pauta de ello publicaciones tales como **Southern Baroque Art** de Sitwell (1924), que está dedicada especialmente al Barroco de España y al de México. Al mismo tiempo André Bretón publica su **Manifeste du surréalisme** y Antonio Machado discute el concepto de "poesía pura" expuesto por Valéry. Guillermo de Torre, uno de los jóvenes valores de esta generación, da a conocer su **Literaturas Europeas de Vanguardia.** Surgen simultáneamente numerosas revistas especializadas, tales como **Proa** y **Martín Fierro** en la Argentina (1).

Se promueve una polémica entre la poesía tradicional y el acendramiento de lo popular. En España, García Lorca (1898-1936) ejemplariza una de las posiciones: en el **Romancero Gitano** utiliza el más tradicional de los metros hispánicos para enaltecer uno de los estratos españoles más bajos. En América, el proceso es simular: como el andaluz se vuelve hacia el gitanismo, los martinfierristas porteños crean un nuevo criollismo (del que es buen ejemplo Jorge Luis Borges) y en el Caribe se termina de formar la poesía negra. En su voluntad de reencuentro con lo propio, lo auténtico, los poetas caribeños, sin gitanos ni gauchos, recrean al negro.

En Europa ya se había iniciado la moda negrista con antropólogos y pintores como Frobenius, Cendrars, Morand, Braque, Modigliani y Picasso. Un poco más tarde, la moda cunde en el Caribe cuando se descubre el rico filón de temas folclóricos y de ritmos musicales, que pertenecen a una tradición común, sin distinciones raciales. La poesía negra se produce entonces por un regreso a lo nativo como reacción de postguerra contra el modernismo, con independencia de la influencia francesa, que hasta esa fecha se había venido ejerciendo sobre las letras hispanoamericanas (2).

(1) Arrom, José Juan, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas, Ensayo de un método*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963, p. 195.

(2) Arrom, José Juan, op. cit., p. 197.

La escuela de los "poetas negros", como hemos dado en llamar a los creadores de la "poesía negra", puede resumirse en los siguientes nombres:

Puerto Rico: Luis Palés Matos (1898-1959).

Santo Domingo: Manuel del Cabral (1907).

Cuba: José Zacarías Tallet (1893).
Alejo Carpentier (1904).
Marcelino Arozarena (1912).
Ramón Güirao (1908-1949).
Nicolás Guillén (1902).
Emilio Ballegas (1908-1954).

Venezuela: Andrés Eloy Blanco (1897-1955).

Colombia: Jorge Artel (1905).

No nos es posible analizar en el presente trabajo la obra de cada uno de los poetas mencionados, por lo cual nos reduciremos a dos que son, a nuestro parecer, los más altos exponentes de la escuela: Nicolás Guillén y Luis Palés Matos.

C. La poesía negra en los Estados Unidos

Antes de entrar en sus respectivas obras, queremos referirnos brevemente a las características de la poesía negra en los Estados Unidos, ya que ahí se produce el mismo fenómeno que en Hispanoamérica con diferencias circunstanciales. El movimiento en los Estados Unidos comienza, igual que en nuestros países, con la llegada de los negros esclavos que expresan su dolor y su esperanza de redención en cantos espontáneos, surgidos en los trabajos y en las reuniones campestres. Más tarde, descubren el valor poético de este tipo de expresión, y comienzan a cultivarla con una intención claramente estética, además del significado social. Entre los precursores están James Corrothers (1869-1919) y Charles McKay (1889). Ellos expresan dos actitudes distintas frente a la problemática negra: Corrothers, la sumisión y el pacifismo; McKay, la rebelión de la raza. Dice Corrothers:

Ser negro en una época como ésta,
representa pedir perdón (3).

---

(3) Pereda Valdés, Ildefonso; *Antología de la poesía negra americana*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 62.

En cambio para McKay:

Si hemos de perecer, que no sea como cerdos
acosados por la jauría.
¿Qué importa el sepulcro abierto?
Afrontemos valientemente la jauría cobarde y asesina,
derrotados, oprimidos, moribundos, pero combatientes (4).

En los poetas negros norteamericanos la situación económica determina el estado de alma de la raza; la expresión del sufrimiento es una de las formas de traducción del guarismo económico. En ellos, el misticismo —que es igual a sufrimiento— y la economía son dos aspectos del mismo fenómeno.

También en los Estados Unidos la poesía negra culmina hacia la segunda década del siglo XX. Allí se destaca el poeta de Missouri, Langston Hughes (1912), que canta el alma de su raza con la angustia entrecruzada del mulato. En él se juntan dos universos distintos y aparentemente irreconciliables. Está en su poesía el fondo subsocial de la lucha por la emancipación del pueblo negro de América, que anhela no igualarse con el blanco porque comprende que la imitación de las costumbres de la burguesía blanca le son perjudiciales. Y aquí hallamos la diferencia más importante entre la poesía negra norteamericana y la hispanoamericana: en los países latinos el mestizaje racial se produce rápidamente, no hay tendencia separatista, por eso el conflicto ya no será el de la redención del negro sino la de un proletariado que comprende a negros, mulatos y blancos. De ahí la solidaridad del negro con los que, si no son sus hermanos de raza, lo son de condición social. Eso lo expresará muy bien Nicolás Guillén, como veremos en seguida.

V. NICOLAS GUILLEN

Nicolás Guillén nace en Camagüey, Cuba, en el año de 1912. A los 28 años publicó su primer libro, **Motivos de son,** y en seguida se hizo muy conocido y popular. Más tarde sería llamado "el poeta de la Revolución cubana". Su poesía tiene —dice Pereda Valdés— "el sabor de un triste **blue,** en que anota la desventura del negro o la picardía lozana, las sombras de la muerte en las llamaradas del alcohol, o

(4) Pereda Valdés, Ildefonso, op. cit., p. 68.

la gracia del son" (1). Sin embargo, lo más valioso de su poesía no es tal vez el "color negro", sino el "color cubano", que descubre y explica en el prólogo de **Sóngoro Cosongo:** en ese "color cubano" Guillén busca lo nacional por encima de lo negro, la totalidad del país y no la minoría de una raza. Lo negro está en la poesía de Guillén y la define en tanto es parte constitutiva y calificadora del Caribe, y gran porción de América Latina. Lo negro se torna popular, como lo indígena, como lo mestizo, casi también como lo blanco. De modo que, a diferencia de los poetas negros norteamericanos, Guillén no expresa el sentimiento de una minoría o grupo, sino la conformación, la voz de una unidad nacional y popular. Mientras Langston Hughes aspira a una integración de la gente de color en el proletariado nacional, el cubano es ya consecuencia y expresión de ese mestizaje (2).

Damos a continuación una lista de sus publicaciones:

1930 — **Motivos de son.**
1931 — **Sóngoro Cosongo.**
1934 — **West Indies Ltd.**
1937 — **España, poema en cuatro angustias y una esperanza.**
1937 — **Cantos para soldados y sones para turistas.**
1937 — **El son entero**
1956 — **La paloma de vuelo popular.**
1958 — **Elegías.**

A través de estas publicaciones de Guillén, se pueden distinguir dos etapas marcadas por un cambio de su pensamiento, por una maduración, entendida ésta más en el hombre que en el poeta. La primera etapa, en efecto, que corresponde a sus primeros libros **(Motivos de son, Sóngoro Cosongo)**, es más racista y menos nacionalista. Se caracteriza especialmente por el orgullo de su "color", por el tono humorístico y por la sátira de lo yanqui. Reproduciremos tres poemas como ejemplo de esta etapa: "Madrigal" de **Sóngoro Cosongo** y "Mulata" y "Tú no sabe inglé" de **Motivos de son.**

MADRIGAL

Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Esa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.

(1) Pereda Valdés, Ildefonso, *Antología de la poesía negra americana*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 12.
(2) Adoum, Jorge Enrique, *Poesía del siglo XX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1957, p. 123.

Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos (3).

Con metro libre y rima asonante, el poeta expresa en lenguaje depurado, pero con palabras que rememoran el mundo africano (selva, collares, brazaletes, caimán, Zambeze), la gracia y la fuerza de su raza. Lo hace además a través del personaje más adecuado; la mujer, porque ella es la raza, en ella está la raza.

MULATA

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dice
que yo tengo la narice
como nudo de corbata.

Y fíjate que tú
no ere tan adelantá,
porque tu boca e bien grande
y tu pasa, colará.

Tanto tren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tus ojos,
tanto tren...

Si tú supiera, mulata,
la verdá;
¡que yo con mi negra tengo
y no te quiero pa ná! (4).

Alternando versos de ocho, siete y cuatro sílabas, y estableciendo las rimas sobre versos agudos, usando de la reiteración y repetición de frases y palabras y reproduciendo el hablado negro, Guillén nos da una muestra de la poesía negra más típica, con el ritmo sincopado de una danza, el lenguaje popular y el humorismo jocoso e irónico de la raza.

---

(3) Guillén, Nicolás, *Sóngoro Cosongo*, Losada, Buenos Aires, 1963, p. 19.

(4) Guillén, Nicolás, *Motivos de son* en op. cit., p. 41.

TU NO SABE INGLE

Con tanto inglé que tú sabia,
Vito Manuel,
con tanto inglé, no sabe ahora
decir: ye.

La mericana te buca,
y tú le tiene que huir:
tu inglé era detrai guan,
detrai guan y guan tu tri...

Vito Manuel, tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé.

No te namore más nunca,
Vito Manuel,
si no sabe inglé,
¡si no sabe inglé! (5).

Nuevamente en metro libre y rima asonante y empleando el recurso de la repetición para dar el ritmo de la danza, Guillén hace ahora burla de lo "mericano", lo yanqui, y más aún de los negros que se sienten atraídos por ese mundo ajeno. Desfigura el inglés para transcribirlo tal como lo pronuncian los caribeños y con ello logra otro rasgo de humor y una fina ironía, que cae no solamente sobre los yanquis, sino sobre los negros que quieren hablar "inglé".

Pero más tarde, Guillén comprendió que esta poesía podía caer en la monotonía. Ya no se contentó con exterioridades poéticas y ni siquiera con profundas interpretaciones del alma negra. Quiere ir más allá del tipismo, más allá de lo folclórico superficial. Entra entonces en la segunda etapa de su poética, que se caracteriza por un profundo sentimiento de solidaridad humana, más allá de las diferencias raciales o de las fronteras nacionales. Es la época de **Cantos para soldados y sones para turistas.** Antes, sin embargo, en **West Indies Ltd.**, ya había descubierto que el negro del Caribe no se debe solamente al Africa, sino también a España: lo hispánico corre por sus venas y él acepta ambas raíces, sin excluir ninguna y con orgullo de ellas.

Como ejemplo de esta segunda etapa reproduciremos algunos fragmentos de la "Balada de los abuelos" de **West Indies Ltd.** y de "Mi patria es dulce por fuera" de **El son entero,** y el poema "Soldado aprende a tirar" de **Cantos para soldados y sones para turistas.**

(5) Guillén, Nicolás, op. cit., p. 47.

BALADA DE LOS ABUELOS

Sombras que solo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

.....

Don Federico me grita,
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan,
y andan, andan.
Yo los junto.
—¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan:
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan,
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan! (6).

Las dos grandes sangres vivientes en la isla, la africana y la española, están representadas en los dos abuelos: Facundo y Federico. No hay uno mejor que otro: ambos son iguales, "los dos del mismo tamaño", ambos sienten en forma idéntica, ambos "gritan, sueñan, lloran, cantan", en una gradación expresiva que termina con el canto, como una esperanza. Los dos acompañan al poeta, al mulato, al cubano. Y él con cariño y orgullo, los reconoce como las partes constitutivas de su ser: "Yo los junto".

MI PATRIA ES DULCE POR FUERA

Mi patria es dulce por fuera,
y muy amarga por dentro;
mi patria es dulce por fuera,
con su verde primavera,
con su verde primavera,
y un sol de hiel en el centro.

(6) Guillén, Nicolás, *West Indies Ltd.*, op. cit., p. 54.

¡Qué cielo de azul callado
mira impasible tu duelo!
¡Qué cielo de azul callado,
ay, Cuba, el que Dios te ha dado,
ay, Cuba, el que Dios te ha dado,
con ser tan azul tu cielo!

Un pájaro de madera
me trajo en su pico el canto;
un pájaro de madera.

¡Ay, Cuba, si te dijera,
yo que te conozco tanto,
que es de sangre tu palmera,
que es de sangre tu palmera,
y que tu mar es de llanto!
Bajo tu risa ligera,
yo que te conozco tanto,
miro la sangre y el llanto,
bajo tu risa ligera.
Sangre y llanto,
bajo tu risa ligera;
sangre y llanto,
bajo tu risa ligera.
Sangre y llanto.

.....

Hoy yanqui, ayer española,
sí, señor,
la tierra que nos tocó,
siempre el pobre la encontró
si hoy yanqui, ayer española,
¡cómo no!
¡Qué sola la tierra sola,
la tierra que nos tocó!

La mano que no se afloja
hay que estrecharla en seguida;
la mano que no se afloja,
china, negra, blanca o roja,
china, negra, blanca o roja,
con nuestra mano tendida.

Un marino americano,
bien,
en el restaurant del puerto,
bien,
un marino americano,
me quiso dar con la mano,
me quiso dar con la mano,
bien,

pero allí se quedó muerto
el marino americano
que en el restaurant del puerto
me quiso dar con la mano,
¡bien! (7).

Sobre octosílabos consonantados y con marcado uso de la repetición, ya no de palabras o frases, sino de versos enteros, ha construido Guillén este poema y ha logrado dar en él el ser íntimo del cubano. Porque Cuba no es otra cosa que el nombre genérico del habitante de la isla, blanco o negro, que con su risa "ligera", con su alegría a flor de piel, sus canciones y sus bailes, lleva en realidad en su interior la tragedia de un pueblo dominado, explotado. Por eso tiene "un sol de hiel en el centro"; por eso, son de sangre sus palmeras. Y no es ésta una tragedia circunstancial, anecdótica, de un momento: ella va unida a la historia del pueblo cubano desde sus orígenes. "Si hoy yanqui, ayer española".

Sin embargo hay una fuerza extraña, misteriosa y justiciera, que vela por los hijos de Cuba. Guillén lo expresa maravillosamente en el último fragmento del poema, con una sintaxis entrecortada, reiterativa y sugerente, en esa muerte sobrenatural, sin violencia, pero como un castigo, del americano. Guillén cree en eso, en que el marino americano quede muerto si levanta la mano contra un cubano. Pero su intención va más lejos: con la presentación de ese hecho mágico está llamando a sus hermanos a la Revolución. Les da fe con el elemento maravilloso para que no se sientan refrenados o temerosos de la lucha. Y sus hermanos no son solamente los de su raza, sino todos aquellos que le tiendan una mano amiga, una "mano que no se afloja", no importa si su piel es "china, negra, blanca o roja".

SOLDADO, APRENDE A TIRAR

Soldado, aprende a tirar:
tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar.
¡Desde abajo has de tirar,
si no me quieres herir!

Abajo estoy yo contigo,
soldado amigo.
Abajo, codo con codo,
sobre el lodo.

---

(7) Guillén, Nicolás, *El son entero*, Losada, Buenos Aires, 1963, p. 52.

Para abajo, no,
que allí estoy yo.

Soldado, aprende a tirar:
tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar (8).

Por si la solidaridad del negro y del mulato con todo el proletariado no estuviera clara, Guillén dedica una serie de poemas a los soldados, en cuyas manos muriera su padre. El soldado es el enemigo tradicional del rebelde, porque está bajo órdenes del gobierno. Sin embargo, precisamente por eso, el poeta mulato se solidariza también con él: sabe que el soldado, en el fondo, es su amigo, porque son hermanos de patria y miseria; el soldado es tan desdichado como él y está tan explotado como él. De ahí que busque su complicidad: "aprende a tirar" y "Desde abajo has de tirar/ si no me quieres herir./ Abajo estoy yo contigo". Sabe que el soldado lo entenderá, porque ambos están interesados en lo mismo: en su redención social. Para ambos, y para ambos juntos, "hay mucho que caminar". Es el camino hacia la libertad, que deberán recorrer juntos:

Ya nos veremos yo y tú,
juntos en la misma calle,
hombro con hombro, tú y yo,
sin odios ni yo ni tú.
Pero sabiendo tú y yo,
adónde vamos yo y tú (9).

A este mestizaje étnico de la poesía de Guillén, que junta sangres y sentimientos, se agrega otro: el verbal, de ritmos y sonidos. En una ocasión dijo el propio Guillén, hablando de su poesía: "Se puede hablar de una forma métrica característica, mediante la cual el viejo romance, que es, con la décima, el más ilustre vaso de las esencias populares españolas, cobra nuevo vigor, inusitada frescura con los ritmos negroides, especialmente el del "son" (10). Y hablando de la importancia de la obra de renovación lingüística que ha hecho Guillén con su poesía, dijo Juan Marinello: "Había que expresar lo antillano en un lenguaje asequible a negros y blancos y en el que no se nos escapase, por entre las duras mallas del castellano, el acento de Africa con su variante americana. Nicolás Guillén dio con la difícil expresión" (11).

(8) Guillén, Nicolás, op. cit., p. 9.

(9) Guillén, Nicolás, op. cit., p. 11

(10) Adoum, Jorge Enrique, op. cit., p. 231.

(11) Adoum, Jorge Enrique, op. cit., p. 252.

VI. LUIS PALES MATOS

Luis Palés Matos nació en el año de 1898, en la ciudad de Guayama, hacia el sudeste de la isla de Puerto Rico. En ella pasó su infancia y su primera juventud, y ella está en el fondo de su obra. Se crió Palés en un ambiente con dos peculiaridades muy marcadas que dejaron honda huella en su vida y en su obra: la cultura y la pobreza. El no hizo estudios formales más allá de la escuela; sin embargo, compartió, desde niño, las reuniones con los intelectuales de la isla que celebraba su padre en su casa periódicamente y así se fue familiarizando con los escritores clásicos y románticos más importantes y también con los que entonces estaban en voga. Así conoció a Hugo, Renan, Ossian; y más tarde a Julio Verne, Hoffman, Stevenson, Gorki. También a Poe, Maeterlinck, Anatole France, D'Annunzio. Y seguramente, aunque él no lo haya confesado, Baudelaire, Valle-Inclán, Herrera y Reissig, Rubén Darío.

Palés Matos constituye un caso de prodigio y precocidad intelectual. Su primer libro, **Azaleas**, lo escribe a los catorce años y lo publica dos años más tarde. Sin embargo, su carácter irresoluto y su temperamento abierto al cambio y a la búsqueda de nuevas formas poéticas hace que, aun cuando nunca dejó de escribir, se demore años para reunir un grupo de poemas y se decida a publicarlos. Damos a continuación la lista de sus obras publicadas:

1915 — **Azaleas. Poesías.**
1937 — **Tuntún de pasa y grifería.**
1952 — **Litoral (Reseña de una vida inútil).**
1957 — **Poesía, 1915-1956.**

La poesía de Palés Matos se caracteriza por la pluralidad de temas y modos de expresión. Sin embargo, a través de esa pluralidad, él se mantiene fiel a sí mismo y hay una unidad temática y expresiva que se conserva por encima de las variaciones de su obra. Se pueden señalar algunos de sus tópicos más característicos: el mundo pagano-cristiano, a través de la visión "de lejanos y borrosos países"; los animales interiores, que son los animales de la naturaleza que habitan sus sueños y con los cuales él se identifica en un "panteísmo fraternal"; el mundo de Guayama, con su naturaleza y su paisaje, sus animales característicos, sus habitantes, el hombre de la tierra, el jíbaro y la campesina, la "jíbara sensual"; el mar, asociado con el mundo fantástico de la piratería y con el sentimiento del misterio y de la muerte; la mujer y el amor, que varían desde la mujer-madre y el amor fecundo hasta el amor pasajero y la mujer-aventura; lo seden-

tario y lo monótono, el tema de la vida vulgar, aparecen en aquella parte de su poesía que sigue la corriente del prosaísmo y la ironía sentimentales del fin del modernismo, a la manera de Luis Carlos López o de Fernández Moreno; el mundo nórdico aparece en su poesía como objeto de creación fantástica, de igual forma como aparecen el mundo antiguo y el pirayesco; la sombra y el misterio, el tema de la irrealidad o de la sobrerrealidad está en el fondo de toda su poesía y culmina en la última etapa de su creación, en la poesía pura.

Como se ve por esta enumeración, el tema negro es apenas una parte de tan variada temática. Sin embargo este tema fue el que lo hizo famoso y popular y la mayoría de los ensayos críticos sobre Palés se refieren a él.

La importancia del tema negro en Palés se debe a dos razones: la primera es que, dentro de su poemática, constituye una síntesis de todos los demás temas; la segunda es que, dentro de la poemática hispanoamericana de la época, él realizó con altísima calidad un género que estaba en voga, ya desde 1930 con el libro de Guillén **Motivos de son,** y aún antes con publicaciones sueltas, como "Bailadora de rumba" de Ramón Güirao, en 1928, y **Poémes des Antilles** de Alejo Carpentier, en 1929.

Con esto no debe entenderse que Palés es un continuador de los autores citados; al contrario, él es independiente de ellos: escribe sus poemas y los publica en periódicos y revistas antes que ellos. Sólo que cuando publica su libro, **Tuntún de pasa y grifería,** en 1937, y se hace conocer fuera de su isla, los otros ya eran populares.

Palés Matos comienza a cultivar el tema negro con un soneto de su juventud que se llamó "Danzarina africana", en el cual aludía a elementos antillanos. Luego sigue desarrollándolo y en 1926 se inicia en él la "fase negra", es decir, el período en que se dedica exclusivamente a este género. La fase negra termina en 1937 al publicarse **Tuntún de pasa y grifería** y no vuelve a repetirse.

El poema que inicia la fase fue escrito en 1925 y publicado en **La Democracia** de San Juan, el 18 de marzo de 1826 con el título de "Africa", que luego se le cambió por el de "Pueblo negro". Aquí pinta un Africa irreal, que no le viene tanto de sus lecturas como del recuerdo de Guayama y de su infancia.

La segunda poesía negra de esta época es "Danza negra", publicada el 9 de octubre de 1926, y que luego se hizo muy popular. En ella,

Africa está reducida a nombres geográficos, a los animales y al uso de palabras africanas o pseudoafricanas.

En el año de 1927, publicó dos poemas negros: "Danza caníbal", que más tarde se llamó "Candombe" y "Kalahari".

En 1929 publicó "Canción festiva para ser llorada"; y todos los demás poemas que componen el libro, vieron la luz entre los años de 1929 y 1937.

El carácter esencial de la poesía negra de Palés es que es irreal, como el resto de su poesía. Los elementos de la realidad negra puertorriqueña están fundidos con los elementos cultos de las fuentes literarias que forman su visión irreal y poética del Africa remota. Muchas palabras de origen africano que él usa son de uso frecuente en Puerto Rico y en Cuba, otras son inventadas.

No hay en su poesía ideario de redención social, a diferencia de la literatura negra de los Estados Unidos y Cuba (como hemos visto en Guillén) y toda la literatura indigenista de México y Sudamérica. Si alguna vez hay un sentimiento político es cuando se refiere al destino de todo el pueblo de Puerto Rico. La razón de esto puede estar en su misma concepción de la poesía: descarnada, pura, independiente de toda realidad, comprometida solamente con su propia fantasía.

Como ejemplo de la poesía negra de Palés, reproduciremos: "Danza negra", "Numen", "Pueblo negro" y "Kalahari".

DANZA NEGRA

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: "tú-cu-tu".
La Gran Cocoroca dice: "to-co-to".
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El cerdo en el fango gruñe: "prú-prú-prú".
El sapo en la charca suena: "cro-cro-cro".
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.

Rompen los junjunes en furiosa u.
Los gongos trepidan con profunda o.
Es la raza negra que ondulando va
en el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya...
Danza que te danza, la negra se da.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: "tu-cu-tu".
La Gran Cocoroca dice: "to-co-to".

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún,
las papiamentosas Antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El alma africana que vibrando va
en el ritmo gordo del mariyandá.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: "tu-cu-tu".
La Gran Cocoroca dice: "to-co-to" (1).

El poema, como se ve, está armado sobre un criterio musical, tanto en la estructura temática como en el ritmo. En efecto, los versos agudos, la reiteración y la repetición de frases y versos, logran darle el ritmo de danza. Pero además el desarrollo temático sigue la estructura de una composición musical: primero se da lo africano puro, sin mezcla con ningún elemento americano; luego se da lo afro-antillano: la raza negra, el alma africana, están en el baile jíbaro del mariyandá; luego, un estribillo que se repite y se desarrolla; luego, otra vez lo antillano, con la enumeración de las islas y sus dialectos (el papiamento y el "patois"); y por fin una síntesis del poema donde se repiten versos de las estrofas anteriores y el estribillo.

NUMEN

Jungla africana - Tembandumba
Manigua haitiana - Macandal.

Al bravo ritmo del candombe
despierta el totem ancestral;
pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.
En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,

(1) Palés Matos, Luis, *Poesía 1915-1956*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1957, p. 216.

y el negro baila poseído
de la gran bestia original.

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal.

Toda un atizo de fogatas,
bruja cazuela tropical,
cuece la noche mayombera
el negro nubo de Obatala.
Cuajos de sombra se derriten
sobre la llama roja y dan
un grillo y rana su sonido
de ardida fauna nocturnal.

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal.

Es la nigricia. Baila el negro.
Baila el negro en la soledad.
Atravesando inmensidades,
sobre el candombe su alma va
al limbo oscuro donde impera
la negra fórmula esencial.
Dale su fuerza el hipopótamo,
coraza bríndale el caimán,
le da sigilo la serpiente,
el antílope agilidad,
y el elefante poderoso,
rompiendo selvas al pasar,
le abre camino hacia el profundo
y eterno numen ancestral.

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal (2).

Compuesto de eneasílabos y con rima aguda y asonante en los versos pares, nos da Palés en este poema la síntesis de otro gran tema suyo: El del "panteísmo fraternal". En efecto, la danza se produce cuando el ritmo del tambor despierta al totem ancestral y éste posee al negro, se apodera de su alma y él ya no puede dejar de bailar. Pero ese totem ancestral del negro no es divino ni humano: es animal. Compleja aleación de pantera, antílope, elefante, sierpe, hipopótamo, caimán. Cada uno de estos animales otorga al negro un don; la fuerza, el sigilo, la agilidad. El elefante poderoso, que rompe selvas al pasar, le trae directamente el numen de la raza. El negro y los animales no son hermanos de selva sino una misma y sola cosa: derivan del mismo ancestro y en esos animales halla el negro su ser esencial, que se manifiesta, en toda su plenitud, en la danza.

(2) Palés Matos, Luis, op. cit., p. 220.

PUEBLO NEGRO

Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro...
—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—
es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

La luz rabiosa cae
en duros ocres sobre el campo extenso.
Humean, rojas de calor, las piedras,
y la humedad del árbol corpulento
evapora frescuras vegetales
en el agrio crisol del clima seco.

Pereza y laxitud. Los aguazales
cuajan un vaho amoniacal y denso.
El compacto hipopótamo se hunde
en su caldo de lodo suculento,
y el elefante de marfil y grasa
rumia bajo el baobab su vago sueño.

Más allá entre las palmeras
está tendido el pueblo...
—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—
caserío irreal de pazzy sueño.

Alguien disuelve perezozamente
un canto monorrítmico en el viento,
pululado de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos
y de guturaciones alargadas
que dan un don de lejanía al verso.

Es la negra que canta
su sombría vida de animal doméstico:
la negra de las zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo.
Es la negra que canta,
y su canto sensual se va extendiendo
como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros.

Al rumor de su canto
todo se va extinguiendo,
y sólo queda en mi alma
la u profunda del diptongo fiero,
en cuya curva maternal se esconde
la armonía prolífica del sexo (3).

(3) Palés, Matos, Luis, op. cit., p. 239.

Alternando endecasílabos y heptasílabos y sobre una rima asonante que se mantiene siempre en e-o, el poeta recrea un pueblo negro. Se ve aquí muy claro el carácter de irrealidad que sella la poesía de Palés: el pueblo a que se refiere no es real; aunque pueda aplicársele un nombre africano —Mussumba, Tombuctú, Farafangana—, él no se levanta de un paisaje exterior real, sino de las "brumas interiores" del poeta; es una "visión", es "un pueblo de sueño". Claro que las ensoñaciones de Palés tienen que tener una motivación, un estímulo que provenga del exterior, de sus percepciones. Y, en efecto, se descubre el trópico antillano detrás de este trópico pseudo-africano que él crea; se descubre el mundo de su Guayama y de su infancia. Está en el calor que hace humear las piedras; en la exhuberancia vegetal; en los animales; en la negra "que canta su sobria vida de animal doméstico". No es ésta la salvaje habitante de las selvas africanas, sino la negra sometida, domesticada; tal vez la negra criada que le preparó las comidas de su niñez.

KALAHARI

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

El día es hermoso y claro. En la luz bailotean
con ágil gracia, seres luminosos y alegres:
el pájaro, la brizna de hierba, las cantáridas,
y las moscas que en vuelo redondo y embriagado
rebotan contra el limpio cristal de mi ventana.
A veces una nube blanca lo llena todo
con su mole rolliza, hinchada, bombonesa,
y en despliegue adiposo de infladura
es como un impotente pavo real del cielo.

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

Anoche estuve de francachela con los amigos,
y derivamos hacia un lupanar absurdo
allá por el sombrío distrito de los muelles.
El agua tenebrosa ponía un vaho crudo
de marisco, y el viento ondulaba premioso
a través de los tufos peculiares del puerto.
En el burdel reían estrepitosamente
las mujeres de bocas pintadas... Sin embargo,
una, inmóvil, callaba; callaba sonreída,
y se dejaba hacer sonreída y callada.
Estaba ebria. Las cosas sucedían distantes.
Recuerdo que alguien dijo —Camella, un trago, un trago.

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

Esta mañana, hojeando un magazin de Cromos
ante un perrillo de aguas con cinta roja al cuello
estuve largo tiempo, observando, observando...
No sé por qué mi pensamiento a la deriva
fondeó en una bahía de claros cocoteros,
con monos, centenares de monos que trenzaban
una desordenada cadena de cabriolas.

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

Ha surgido de pronto, inexplicablemente...
¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!
¿De dónde habrá surgido esa palabra?
escondida como un insecto en mi memoria,
picada como una mariposa disecada
en la caja de coleópteros de mi memoria,
y ahora viva, insistiendo, revoloteando ciega
contra la luz ofuscadora del recuerdo?
¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!

¿Por qué ahora la palabra Kalahari? (4).

El poema está construido sobre una predominancia de alejandrinos, aunque se alternan endecasílabos, versos de doce y de trece sílabas. No tiene rima. El ritmo es sobre todo conceptual: está en la idea y en la distribución de las partes. Consta de cuatro largas estrofas separadas por el estribillo: "¿Por qué ahora la palabra Kalahari?", que completa su significación. Las tres primeras estrofas hablan de cosas muy distintas: el cielo de Guayama con sus pájaros, insectos y nubes y su ambiente de luz; un lupanar en el distrito de los muelles, con su ambiente pesadillesco y lejano, de absurdos contrastes, como ése, maravillosamente logrado, entre las risas estrepitosas de las bocas pintadas y la mujer inmóvil que "callaba sonreída"; un magazin de cromos, donde una figura convencional, "un perrillo de aguas con cinta roja al cuello", le hace evocar al poeta una bahía de cocoteros con centenares de monos. Y siempre, la palabra Kalahari. Tan irreal es el mundo africano de Palés, y tan arraigado está en lo íntimo de su ser, que cualquiera sea el objeto de su percepción ,aunque no exista ninguna relación asociativa, él lo evoca.

Tal evocación no tiene casi forma; tampoco tiene un lugar claro dentro de su memoria; es una mariposa ciega revoloteando contra la luz ofuscadora del recuerdo. Es solamente una palabra: Kalahari. Esa palabra, sin embargo, le nace de adentro por que la lleva, si no en su

(4) Palés, Matos, Luis, op. cit., p. 191.

sangre, en su pasado histórico; la lleva en los ancestros de su isla. Y esa obsesión inconsciente e irrefrenable que le hace volver y volver a Kalahari, no es más que una forma, que el poeta ha descubierto, del encuentro consigo mismo.

VII. CONCLUSIONES

A manera de conclusión, diremos que, la órbita de esta poesía negra es, naturalmente, breve. Por lo que es popular en su concepción y en su técnica y porque aún se ha desarrollado relativamente poco, ella está destinada principalmente a servir de base para experimentos futuros en una forma de arte más intelectual. En combinación con la música, por ejemplo, ha producido ya algunas óperas de cierto mérito como **Porgy and Bess**. Sin embargo, es posible que pronto agote su vena y que la repetición de motivos la lleve a la monotonía —tal como preveía Guillén cuando rompió con las reglas que se había impuesto y amplió sus horizontes filosóficos—. Sea como sea, esta poesía de inspiración negra tendrá siempre la importancia y el valor de un producto genuinamente americano.

ralismo, parnasismo, simbolismo y, como está claro en esos antecedentes, modernismo. Pero lo más característico de esta generación es el deseo de expresar lo propio, lo típico, que se agudiza con el entusiasmo por la libertad conquistada y el fin de la esclavitud. Este sentimiento, en las zonas caribeñas, tiene que conducir necesariamente a un fortalecimiento de la poesía negra, porque allí lo **propio** es lo negro.

Un poeta se destaca entre todos por la calidad de su obra: Candelario Obeso (1849-1884). Nació en Mompós, un pequeño pueblo de la costa atlántica colombiana. Sus primeros estudios los hizo con su familia, pero luego se trasladó a Bogotá donde llevó una penosa vida de sacrificios para poder hacer su carrera. Su primera publicación fue una colección de artículos literarios y de poesías con el título **Lecturas para tí,** las cuales no interesan para el tema negro, aunque se destacan por su firmeza y su lirismo. Su obra es, si no amplia, muy variada: escribió **Cantos populares de mi tierra;** más tarde una novela, **La familia Pigmalión;** una comedia, **Secundino el zapatero;** tradujo el **Otelo** de Shakespeare y algunas otras obras de menor importancia. Se hizo conocido y querido en el ambiente intelectual de Bogotá y murió en junio de 1884.

De su obra nos interesa especialmente **Cantos populares de mi tierra,** porque allí él logra expresar al negro en su nostalgia, en su humor, en su dolor, y lo hace utilizando palabras del boga e intentando una clave de transcripción fonética que él mismo explica en la introducción al libro. La "Canción del boga ausente" es uno de sus poemas que más se ha popularizado por la fuerza de sugestión y el clima poético:

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
No hay en er cielo una estrella
Remá, remá.

La negra re mi arma mía,
Mientra yo brego en la má,
Bañao en suró por ella,
¿Qué hará? ¿Qué hará?

Tar ve por su zambo amao
Doriente sujpirará,

O tar ve ni me recuerda...
¡Lloró! ¡Lloró!